

ОТВЪД ГРАНИЦИТЕ НА СТИЛА. МАЛЕР, БОРХЕС И БЕРИО

доц. д-р Георги Асенов Арnaudов
преподавател в Нов български университет

В настоящия текст ще съсредоточа вниманието си към многоезичието в музикалния език. Многоезичието в творчеството на двама автори – Лучано Берлио и Густав Малер, както и неговото проектиране в един текст на Борхес. Многоезичието, в смисъла на цялостната съвкупност от възможни изразни средства, които можем да намерим в развиващата се и проектираща се в бъдеще *нова музика* от днешната постмодерна епоха. Многоезичието като „добро знамение“¹, като τῶν γλωσσῶν μεταβολῆς², като нещо, което естествено води към „...възхода, вярата в Христа, за стечението на всички езици, народи и племена във вселената чрез единение в Духа...“ (Кирил Александрийски)³.

Наблягам и се опирам на това мистично основание и поради факта, че идеите и поводът за написването на този текст бяха провокирани от знаменателното за мен изпълнение на Симфония № 2 „Възкресение“ на Густав Малер, състояло се на Велики Петък 2012 година, в изпълнение на Симфоничния оркестър и Смесения хор на Българското национално радио, под диригентството на маестро Емил Табаков. Определям това изпълнение като *знаменателно* не само заради високото ниво на цялостното представяне на тази така трудна за осмисляне и интерпретация творба на Малер – нещо, което бе реалност и благодарение на забележителните певци Аби Фурмански (сопран) и Фредрика Брилембург (мецосопран), както и на работата с хора на Драгомир Йосифов. Наричам го *знаменателно* и поради факта на цялостното, така сложно конструиране на смислите, заложиени в творбата, на сложните философски и естетически линии, на цялостната

¹ Кирил Александрийски из „Вавилонската кула“ Pro sancta Christianorum religione adversus libros athei Iuliani [Електронен документ] <http://synpress-classic.dveri.bg/14-2003/svKiril.htm> Проверен на 3.06.2012.

² „τῶν γλωσσῶν μεταβολῆς“ – „промените на езика“, S. Cyrilli Alexandrini Archiep. Commentarius in Sophoniam Prophetam.

³ Кирил Александрийски из „Вавилонската кула“ Pro sancta Christianorum religione adversus libros athei Iuliani [Електронен документ] <http://synpress-classic.dveri.bg/14-2003/svKiril.htm> Проверен на 3.06.2012.

архитектурна конструкция. Още тогава си дадох сметка и достигнах до така парадоксалния извод, че такава изпълнение и достигането на подобни внушения би било възможно едва сега през 2012 година и абсолютно не-възможно преди *случването* на явления като булевардната литература, комиксите, вестникарските притурки, дебата за модернизма или попартата, без целия набор от артистични и идеологически манифести на XX век, без фашизма, комунизма, корпоративния жаргон, без Борхес, Еко, Берио, Шнитке, Батман на Тим Бъртън, Монти Пайтън, Бразилия на Тери Гилиам... Ще подчертая, че това величествено внушение беше така видно и в преклоненото смирение на изпълнителите. Не съм говорил *естествено* и *съвсем умишлено* с никой от тях, възможно е това да е постигнат ефект на ниво на колективното несъзнавано, излято от „резервоара на преживяванията“ на човешкия вид.

За да изляза извън сферата на публицистичното говорене, ще се опитам да очертая накратко *конкретизациите* на моите разсъждения, предизвикани от този така сложен взрив от впечатления и философски внушения. Логиката на достигането им могат да бъдат обект на друг коментар.

Те са три: *Симфония № 2 „Възкресение“* на Густав Малер, писана в протежение на шест години от 1888 до 1894 и ревизирана от автора през периода 1895 – 1908, за да имаме накрая нейния финален вариант; *Sinfonia* на Лучано Берио, написана през 1969 по поръчка на Нюйоркската филхармония във връзка с нейната 125-годишнина (същата тази филхармония, която на 12 август 1908 представя под диригентството на автора известния ни днес финален вариант на Симфонията на Малер); и накрая, един текст на Хорхе Луис Борхес, този митологичен двойник на Омир от наши дни, който в своята слепота видя това, което зрящите пропускат, за да го измисли отново и да го преразкаже – текст, носещ шокиращото заглавие „*Пиер Менар, автор на Дон Кихот*“, написан в Ним през 1939.

Задължителни са няколко бележки по отношение на заглавията при Малер и Берио, защото те са изключително важни. Ако класическият – възприет в практиката на немския класицизъм и по нататък – термин *симфония* има своята етимология от гръцкия *συμφωνία* (съзвучие), то италианският бароков термин *sinfonia* (*синфония*) има своята етимология от гръцкия *σύνφωνία* (звучащо заедно

с...). На практика в днешния говорим глобален език посочените термини означават едно и също, с малката разлика на вложените смисли.

И в трите случая обаче става дума за ярки примери на интерпретация, за онова споменато по-горе многоезичие. Нещо, което може да бъде тълкувано в идеите на виждането на Аристотел за същността на изкуствата като „представяния на живота“ [παῖσαι τυχάνουσιν οὔσαι μίμῃσεις τὸ σύνολον: предлагам като възможно това христоматийно тълкуване на термина от английския превод на Аристотел на Сър Уилиам Хамилтън Файф, далеч далеч по-многозначително от μίμησις (имитация), производно на глагола μιμεῖσθαι (имитирам, представям, изобразявам), а именно „всички те казано общо – представяне на живота...“]⁴.

Тези така типични примери на многоезичие са достатъчно многозначителни дори само по изброяването на формалните им конструиращи белези – оркестрация, текст, части. Като образци на симфонизма и двете творби на Малер и Берио са ярки примери за изключения от установената практика. Тук следва да отбележим, че подобно на романа симфонизмът е достатъчно неясна сама по себе си категория, въпреки достатъчно многобройните опити през годините за съставянето на ясна картина за феномена. Нещо повече – като образци и двете творби са ярък пример на многозначно и съвсем умишлено постигнато в резултат на дълги търсения избягване на *типични характерни черти* за жанра. Те са ярък пример на избягване от познатите ни *принципи на свързаност и последователност* в начина на изразяване на типични за стила характеристики – бил той индивидуален, групов или всеобщ. Те са впрочем именно типичен пример за това отцепване (secessio) от рамките му, на отиване отвъд неговите граници при определените стойности на изразяването на това (по Аристотел) „представяне на живота“, така както то е общоприето за съответния момент. А това значи отиването отвъд установените и добре функциониращи за съответния момент йерархии на романтизма и модернизма.

⁴ **Aristotle.** Aristotle in 23 Volumes, Vol. 23, translated by W.H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1932.

И при двамата изобретателността по отношение на „средствата, предмета и начина“⁵ на *представянето* са дотолкова безгранични, че какъвто и било опит за систематизиране, формално изброяване или анализиране – на цялата палитра от реторични ходове и алюзии при Малер или на броя на цитатите при Берио – би била погрешна стъпка. За мен избраният в двата случая набор от ходове, характеризирани със своята умишлена отвореност, несвързаност, фрагментираност, множественост, липса на център са създадени в един подобен социален контекст, който макар и невидим, дава своите отпечатьци. При Малер това става по време на настъпването на технологиите, при Берио при техния разцвет, а по наше време, днес, когато ги тълкуваме – при тоталното им доминиране.

Бих си позволил след това кратко – доколкото е възможно за такива колосални и мащабни творби – изброяване на познатите ни и в двата случая христоматийни характеристики и пак краткото им тълкуване да предложи възможна хипотеза за осмислянето на подобните идеи и метафизични предпоставки, заложили и в двете. Но това не би било възможно без Борхес.

Първите известни останали до днес скици на Малеровата симфония датират от януари 1888 – замислена първоначално като симфонична поема, озаглавена „Totenfeier“ (Погребални ритуали). Съществуват ескизи за втора част от месеците януари – април пак на същата година и на 10 септември първата част е завършена. В периода 1892 – 1895 Малер пише своя цикъл „Вълшебният рог на момчето“ по текстовете от сборника с анонимни германски песни събран от Ахим фон Арним и Клеменс Брентано, 1805 – 1808. Четири години преди публикуването на „Немски сказания“ за Коледните празници на 1812 от Якоб и Вилхелм Грим. От месец юли 1893 година, в рамките на два месеца Малер работи едновременно върху симфонията и „Вълшебният рог на момчето“: на 8 юли е завършен клавирът на „Проповедта на Св. Антоний“, на 16 юли – оркестровата партитура на третата част на симфонията, на 19 юли – партитурата на *Urlicht*, на 30 юли – втората част, а на 1 август – оркестровата партитура на „Проповедта на Св. Антоний“. На 29 март 1894, по време на погребението на фон Бюлов

⁵ „ἐν τοῖσι δὲ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἐστίν, [25] ὡς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἄ> καὶ ὥς..“ „Това са прочее трите разлики в подражанието, а именно: разлика в средствата, в предмета и в начина“. **Аристотел**. За поетическото изкуство. София: Софи-Р, 1993, 69 с.

Малер чува текста на поемата на Клопщок „Възкресението“ и след промяна на текста, при който от оригиналните 25 реда използва само тези от първи до четвърти и от шести до девети, прибавя своите 46 нови стиха. От 29 юни и 27 юли 1894 датират данни за наличие на завършен финал – и двете скици на партитурите са загубени, а финалният завършен автограф на симфонията датира от 18 декември на същата година.

В случая и всъщност интерес представлява не хронологията на написването, а периодът на обмислянето, заключен в промеждутъка между 10 септември 1888 и 8 юли 1893 – това са почти пет години. Обмислянето е свързано с отношението му към мисловната логика на Бетовен – отношение, проявено нееднократно във втората симфония на Малер. Нека споменем само наличието на редица алюзии още в първата част – основата тоналност и ходове в началните тактове по подобие на погребалния марш на „Ероика“, явен поклон към цигулковия концерт във втората тема – изложена в корните, типични за късните струнни квартети похвати на неочаквани повторения на вътрешни сектори и дялове, заключени по доста абсурден начин между експозиция и разработка (цифри 4 – 15). Подобно изброяване е само илюстрация на изказаната хипотеза, интересува ни далеч по сложната логика на осмислянето на жанра.

Логика на осмисляне, на основата на която, както при Бетовен, нито Малер, нито Берио биха могли да бъдат „обвинени“ в строго и закостеняло йерархично симфонично мислене. Венецът на симфоничното мислене при Бетовен е в поетиката на Шилер; при Малер именно този съчленен венец (основна причина за гореспоменатите почти 5 години прекъсване) определя категориите на симфонизма – а от там романът и епосът се претапят в гигантската поезия на Брентано – Клопщок – Малер, за да стигнем до финалния израз в текстовете на Симфонията на Берио – „Сурово и стотвено“ от първата част на Митологии на Клод Леви-Строс, Безименният на Бекет, фрагменти от Джеймс Джойс, графити...

Берио тълкува и определя текста си така: „Използването на вокалната партия в първата, втората, четвъртата и петата секция на Sinfonia е сходна и по отношение на това, че текстът не се възприема директно като такъв. Думите и техните компоненти претърпяват музикален анализ, който е неразделна част от общата структура на

гласовете и инструментите взети заедно. Фактът, че различната степен на осезаемост на текста в различни моменти е част от музикалната структура, е причината, поради която използваните думи и фрази не са посочени в програмата. Усещането за "едва доловимостта" на текста следва да се схваща като факт от съществено значение за самото естество на творбата."

Първото изпълнение на първите четири части на *Синфония* от Лучано Берио е представено на 10 октомври 1968 в изпълнение на Нюйоркската филхармония и Суингъл Сингърс под диригентството на автора, както и последвалото го цялостно изпълнение на петте части, този път изпълнено в същия състав, но с Леонард Бърнстейн на 8 октомври 1970. В своите Харвардски лекции Бърнстейн определя симфонията като ярък пример на новото направление, в класическата музика нов път след „песимистичната декада на шестдесетте“, като подчертава специално новото звучене на творбата: „...тоналността е навсякъде в звуковата среда на Берио..."⁶.

Премиерата най-малкото може да бъде определена като ярко събитие, а това се отнася най-вече за гигантския колаж в третата част на *Синфония*, гениален patchwork, съшил фрагменти от различни творби върху непрекъснато протичащото като кантус фирмус скерцо *In ruhig fließender Bewegung* – от третата част от Симфония № 2 „Възкресение“ на Густав Малер. Най-ярките използвани фрагменти са от *Пет пиеси за оркестър* на Шьонберг, *Дафнис и Хлое* и *Валсът* на Гавел, *Фантастична симфония* на Берлиоз, *Пролетно тайнство* и *Агон* на Стравински, *Морето* от Дебюси, 2-ра част на *Пасторална симфония* на Бетховен и др.

Често описваната деконструкция на Втората симфония на Малер е най-малко интересният феномен в случая и аз бих си позволил да се опра на една друга логика – тази от 1939 на Борхес. Парадоксалния текст, озаглавен „*Пиер Менар, автор на Дон Кихот*“, е публикуван за пръв път през май 1939 в буеносайреското списание *Sur*, а през 1941 в сборника „Градината с разклоняващите се пътеки“. Сам по себе си този текст – който спокойно може да бъде обявен за *кощунствен* или *безумен*, е замислен като научна рецензия, отнасяща се до издание на романа „Дон Кихот“ на абсолютно фикционалния 100% измислен френски писател от първата половина на XX век Пиер Менар. Алюзията с Фернанду Песоа,

⁶ Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, 1981, 440 p.

починал само четири години по рано, и неговите над 70 хетероними като най-ярките сред които Алберту Каейру, Алвару де Кампуш, Рикарду Рейш и Бернарду Суареш, е очевидна.

Статия включва пълната библиография на творчеството на Менар – описано в двадесет абзаца, и научен и литературен анализ на венеца на творчеството му – написването на романа Дон Кихот – отново, дума по дума, на оригиналния език от XVII век, в същия формат, дялове и брой страници, при *влагане* обаче на далеч повече риторични смисли, алюзии и всякакви други реторични похвати при изписването отново на всяка една дума от оригинала. По Борхес идеята на Менар е, че „Мога да си представя как да го напиша, мога да го напиша, без да изпадам в тавтология“⁷. Аналогия със словото на Бродски в Дартмут Колидж⁸ от 11 юни 1989 година не е излишна. И още едно основание на Менар за написването на романа: „Аз изпълнявам тайнствения дълг да възпроизведа дума по дума неговата спонтанна творба. Моята игра на самотен играч се подчинява на две диаметрално противоположни правила. Първото ми позволява да опитам най различни варианти от формално или психологическо естество; второто ме задължава да ги жертвам заради „оригиналния“ текст и да обоснова с неопровержими доказателства унищожаването им...“⁹.

В тези последни редове аз намирам за себе си и отговор на вероятно подсъзнателната логика на Малер и Берио. В определени степени тя е идентична или подобна с тази на описания от Борхес похват на негови фикционален герой. Това се отнася за двойното изписване на *Urlicht* – един път като част от симфонията (1893), втори път като част от „Вълшебният рог на момчето“ (1895), тройното реторично кодиране при „Проповедта на Свети Антоний“ с или без текст, с или без оркестър, повторното ѝ изписване подобно на Менар през 1968 година от Берио в Синфония... – но при Берио става дума за съчленяването върху тази строга канава на всички цитати от съответните знакови творби, за съчленяване на несъчленимото, преобразуването на границата на съчетаването на звуковите обекти в стил похват при поставянето им в

⁷ Борхес, Хорке Луис. Пиер Менар, автор на Дон Кихот. – В: *Смърт и компас*. София: Книгоиздателски къща „Труд“, 2004, с. 100.

⁸ Бродски, Йосиф. Възхвала на суката. – В: *За скръбта и разума*. София: Факел експрес, 2003, с. 92 – 100.

⁹ Борхес, Хорке. Луис. Пиер Менар, автор на Дон Кихот..., с. 100.

необичаен контекст, а оттам и към непрекъснато разширяване и активно формиране на нов такъв.

В такъв един смисъл, изказаното по-горе *отиване отвъд* означава всъщност разширяването на границите на стила. А то е осъществено при преодоляването на *йерархичните модели* на модернизма – така естетически свършени и безупречни, същевременно толкова културно непригодни в своята ригидност модели на мислене. Модели, които предпоставят разбирането на всеобщия, груповия и индивидуалния стил да функционират в една нова среда, да се намират в неразривни *мрежови и релационни връзки*, с производни една на друга свързващи се структури и разширяващи се типологии на творческо мислене.